

# DADA

## Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf! DADA als politische Kunst

Mit scharfem Blick und beißender Satire übte Dada Gesellschaftskritik und hinterfragte politische und soziale Zustände. Aus der Erfahrung des Ersten Weltkrieges kommend, warnte die Bewegung vehement vor der aufziehenden nationalsozialistischen Diktatur. Mit Werken der wichtigsten Dada-Künstler und -Künstlerinnen bietet der Ausstellungskatalog ein facettenreiches Bild der wohl subversivsten künstlerischen Strömung dieser Zeit und ihrer vielfältigen Ausdrucksformen, darunter Malerei, Fotografie, Theater, Performance, Literatur und Musik.

With a keen eye and biting satire, Dada criticised society and questioned political and social conditions. Coming out of the experience of the First World War, the movement vehemently warned against the looming Nazi dictatorship. Featuring works by the most important Dada artists, the exhibition catalogue offers a multifaceted picture of what was probably the most subversive artistic movement of its time and its diverse forms of expression, including painting, photography, theater, performance, literature, and music.

## Unlock your heads at last! DADA as political art



hirmerverlag.de hirmerpublishers.com

Zentrum für  
verfolgte Künste

# DADA

als politische Kunst / as political art

HIRMER

# DADA

## Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf! DADA als politische Kunst

## Unlock your heads at last! DADA as political art

HIRMER Zentrum für  
verfolgte Künste

**Sperren Sie endlich  
Ihren Kopf auf!**  
DADA als politische Kunst

**Unlock your  
heads at last!**  
DADA as political art

# INHALT CONTENTS

6 – „Let's do it a Dada“  
81 – Katalog **Catalogue**  
170 – Werkliste **List of Works**  
174 – Impressum **Colophon**

## 12 Katharina Günther „Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf!“

Dada als politische Kunst  
zwischen den Weltkriegen

“Unlock your  
heads at last!”

Dada as political art  
between World Wars

## 52 Hanne Bergius Die erste Internationale Dada-Messe

Die Verhältnisse zum Tanzen bringen

The First International  
Dada-Fair

Making circumstances dance

## 120 Lucy Byford Dada-Performance

„Dada ist das Cabaret der Welt so gut,  
wie die Welt das Cabaret Dada ist.“

On Dada performance

‘Dada is a cabaret of the world,  
just as the world is Dada’s cabaret’

## 148 Agathe Mareuge „Dada Weltkrieg und kein Ende, Dada Revolution und kein Anfang“

Dada als Revolution der Kunst  
und Revolution der Sprache

“Dada World War and  
no end, Dada revolution  
and no beginning”

Dada as revolution in art  
and revolution in language

## „Let's do it a Dada“

Dada entstand aus den Zerfallsprodukten jener bürgerlichen Kultur, die im Maschinenkrieg und den Schützengräben des Ersten Weltkriegs europaweit ihre eigenen Ideale von Freiheit, Gleichheit und Menschlichkeit zerstörte. Vor diesem Hintergrund präsentiert die von Katharina Günther kuratierte Ausstellung *Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf!* Dada nicht als flüchtiges Kuriosum der Avantgarde, sondern als künstlerischen Seismografen der Zeit vom Ersten Weltkrieg bis zum Ende der Weimarer Republik und den frühen Jahren des nationalsozialistischen Terrorregimes.

Am 5. Februar 1916, mitten im Krieg, wird Dada röhrend und schreiend im Cabaret Voltaire in Zürich geboren. Tristan Tzara, Hans Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Sophie Taeuber und Richard Huelsenbeck tanzen, singen und stampfen „Dada“. Gegenöffentlichkeit, Performance, Stimme, Rhythmus, Krach – eine künstlerische Form, die sich der Bürgerlichkeit entzieht und gerade dadurch sichtbar macht, wie sehr diese Ordnung von Autorität und falschen Wahrheiten lebt. Auch ein Gedicht von Else Lasker-Schüler ist an diesem Samstagabend im Cabaret Voltaire mit dabei: „El fidda alba hire / Wa wisuri – elbanaff!“ Im Namen der Dichterin riefen 78 Jahre später, geschockt von den mörderischen Ereignissen der Nachwendezeit, engagierte Menschen, Schriftstellerinnen und Schriftsteller zur Gründung des Zentrums für verfolgte Künste auf.

Dada ist weder tröstlich noch harmonisierend. Dada ist Störung, Montage, Laut, Collage, Bruch, Persiflage, Übertreibung, Decollage, Unfug als Methode, manchmal auch Blamage. Die Methode ist nicht Flucht aus der Wirklichkeit, sondern ein Angriff auf das System, das den Krieg möglich machte. Dada zeigt: Wenn die Welt mit Befehlen und Parolen organisiert wird, muss man diese zerlegen, damit das Gesagte hörbar wird. Wenn Bilder zu Werkzeugen der Macht werden, muss man sie umfunktionieren, zerschneiden, umkleben, konterkarieren.

Der politische Ernst von Dada wird 1920 in Berlin sichtbar. Die *Erste Internationale Dada-Messe* in der Galerie Dr. Otto Burchard ist nicht einfach eine Schau einzelner Werke, sondern eine demonstrativ überfüllte künstlerische Attacke: Formate überlappen, Plakate und Drucksachen hängen ohne Hierarchie neben Originalen, aus Parolen werden bildhafte Befehle: „Nehmen Sie DADA ernst, es lohnt sich!“ Kurt Tucholsky nennt die Messe einen „putzigen Kramladen“, in dem versucht wird, „in anderer Leute Heiligtümer zu spucken“. Es ist ein Raum, der sich jeder Kontemplation verweigert und das Publikum mit Reiz und Polemik überfordert. Gerade darin liegt die Pointe. Nicht nur, was gezeigt wird, ist Angriff, sondern auch, wie es gezeigt wird: voll auf die Zwölf. Die Messe inszeniert eine Kampfzone, einen Ort, an dem die Zeichenordnung der Republik, Militarismus, Moral, Klassenhass und nationalistisches Pathos, zersetzt wird.

Die ikonische Verdichtung dieses Prinzips ist der *Preußische Erzengel* von John Heartfield und Rudolf Schlichter. Diese groteske Figur in Uniform mit Schweinsnase ist eine aggressive Parodie auf den preußischen Gehorsamsstaat, ein Anti-Heiligenbild des Militarismus, das im Ausstellungssaal an der Decke wie eine moralische Übermacht über den Köpfen schwebt. Der Erzengel wirkt bis heute nach. Simon Wachsmuth belebte ihn 2022 mit *From Heaven Above (After Prussian Archangel, John Heartfield and Rudolf Schlichter, Dada Salon, Berlin 1920)* neu.

An den Abbruchkanten vom Krieg zur Republik, von der Republik zur Diktatur offenbart sich die Urgewalt von Dada im Aufdecken von Strukturen. Wo sich das Sagbare verschiebt, wo sich Menschenverachtung normalisiert, wo Autoritarismus als „Lösung“ erscheint, wo Staatsfeinde in Parlamenten sitzen, braucht es Dada – als Kunst, die die Komplizenschaft von Bild und Macht nicht hinnimmt und uns schonungslos aus der Komfortzone des interessenlosen Wohlgefallens herausreißt.

Die Nationalsozialisten brandmarken Dada als „entartet“. Diese radikale politische Kunst greift die Grundlagen ihrer autoritären Politik an: Angst, Lüge, Fake News, einfache Wahrheiten für komplexe Situationen, den Kult des Eindeutigen, die Erziehung zur Gefolgschaft. Dada ist für unser Museum nicht lediglich ein Kapitel der Moderne, sondern Teil einer größeren Genealogie der Widerständigkeit – einer Geschichte, in der Kunst immer wieder dort wichtig wird, wo demokratische Grundwerte bedroht sind.

Von hier aus öffnet sich eine Traditionslinie von Dada zu Neo-Dada, zu NO!art und Fluxus der 1960er-Jahre. Diese radikalen Avantgarden – in unterschiedlichen Kontexten, mit unterschiedlichen ästhetischen Mitteln und politischen Zuspitzungen – speisen sich aus einer verwandten, fundamentalen Empörung. Sie teilen das Misstrauen gegenüber den großen, beruhigenden Erzählungen, die nach 1945 so schnell wieder Normalität versprachen. Sie reagieren auf Gewaltgeschichte, auf Verdrängung, auf die „Reparatur“ der Öffentlichkeit durch Routine. Nicht als harmonische Versöhnung, sondern als Konfliktfeld, in dem Kunst ein-

greifen muss. Diese Kunst will wie Dada Missstände sichtbar machen – und das heißt häufig: die Öffentlichkeit anschreien, damit sie aufwacht. Der Angriff richtet sich nicht gegen den einzelnen Menschen, sondern gegen die Mechanismen, mit denen gesellschaftliche Konflikte ästhetisch neutralisiert werden: gegen das glatte Bild, gegen die pathetische Pose, gegen die moralische Beruhigung.

Dada ist auch heute nicht „vorbei“. Dada hat nach NO!art und Fluxus im Untergrund und vor allem in der Musik überlebt. Dada existiert im absichtsvollen Anti-Sound weiter, im Spiel mit Nonsense, im performativen Angriff aus dem Katzenklo. Ob in der radikalen Energie von Einstürzende Neubauten, im absurden Witz von Acht Eimer Hühnerherzen oder in Scheiße by Schamoni. Überall dort lebt Dada weiter, wo Sprache kippt, Rhythmus stolpert, Bedeutung aufreißt, damit etwas anderes hörbar wird. Dada ist da, wo ein Ton nicht schön sein will, sondern wahr, wo ein Satz nicht passt, sondern trifft. Dada ist keine Beruhigungstablette. Dada ist eine Aufforderung, die Mechanismen der Macht im Bild, im Satz, im Reflex zu erkennen. „Kopf auf“ heißt nicht, mehr Information. Es bedeutet, fang endlich an zu denken – und handle, damit unsere Demokratie nicht untergeht.

Dass diese Ausstellung möglich wurde, verdanken wir der Idee und dem großen Engagement unserer Kuratorin Dr. Katharina Günther, dem Wohlwollen der Leihgeberinnen und Leihgeber aus Museen, Archiven, Sammlungen und privaten Beständen, den Autorinnen sowie den Kolleginnen und Kollegen in Registratur, Restaurierung und Technik, die die Bedingungen schaffen, unter denen diese Werke und Dokumente verantwortungsvoll gezeigt werden können. Ebenso danken wir unseren Gesellschaftern, Förderern, Sponsoren und Kooperationspartnerinnen, die dazu beitragen, dass die Ausstellung nicht nur sichtbar, sondern wirksam wird.

Ihnen allen gilt unser Dank – und die Einladung, Dada nicht als Kapitel der Kunstgeschichte zu lesen, sondern als Haltung, die wir heute mehr denn je ernst nehmen sollten.

**Dr. Jürgen Joseph Kaumkötter**

Direktor Zentrum für verfolgte Künste

# „Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf!“

## Dada als politische Kunst zwischen den Weltkriegen

„Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf! Machen Sie ihn frei für die Forderungen der Zeit!“, stand auf einem Plakat, das 1920 bei der *Ersten Internationalen Dada-Messe* in Berlin zu sehen war. (Abb. 1) Die Zeit Dadas war in der Tat fordernd. Die Bewegung wurde 1916, mitten im Ersten Weltkrieg, im Züricher Cabaret Voltaire als Protest gegen das millionenfache Morden und die Dynamiken, die es zugelassen hatten, gegründet. Als der Krieg 1918 endete, war die Welt aus den Fugen geraten. In der neuen Weimarer Republik verhinderten alte politische und gesellschaftliche Strukturen echten Fortschritt. Die Reparationsforderungen erdrückten die junge Nation. Einige wenige profitierten, doch viele litten unter der eskalierenden Hyperinflation und hohen Arbeitslosigkeit. Politische Morde, Aufstände und Umsturzversuche waren Ausdruck einer gespaltenen Gesellschaft und einer zunehmend radikalisierten politischen Landschaft.

Auftritt Dada: Laut, bunt, mit provokanten Bühnenstücken und öffentlichen Störaktionen, ungehörigen Kunstwerken, Gedichten, Romanen und musikalischen Kompositionen forderten die Dadaist:innen ihr Publikum nachdrücklich zum Hinsehen, Reflektieren und Verstehen auf. Bald bildeten sich Dada-Gruppen in Berlin, Dresden, Köln, Paris, New York und den Niederlanden, die sich untereinander über Zeitschriften wie die Kölner *Die Schammade* vernetzten.<sup>1</sup> Dada war medial und inhaltlich heterogen, entwickelte sich über die Zeit und die verschiedenen Standorte hinweg weiter. Verbindend für die Bewegung war die

Experimentierfreude, das Interesse am Zufall als gestalterischem Element, eine Vorliebe für Absurdität und Humor als Stilmittel sowie die Lust zu schockieren und zu provozieren. Ein wichtiger gemeinsamer Nenner wurde von einer Sentenz benannt, die ebenfalls bei der *Ersten Internationalen Dada-Messe* vorgestellt wurde: „Dada ist politisch.“ Die politische und gesellschaftskritische Meinungsäußerung zog sich wie ein roter Faden durch die dadaistische Kunst, auch wenn Intensität und Erscheinungsformen zwischen den Gruppen und Mitgliedern stark divergierten.

Die politische Überzeugung und das Engagement der Dadaist:innen außerhalb der Kunst variierten ebenso deutlich. Hugo Ball setzte sich in den Kriegsjahren intensiv mit dem Anarchismus auseinander; Erwin Schulhoff war bekennender Kommunist.<sup>2</sup> Manche waren Mitglieder einschlägiger Parteien. 1918 trat Johannes Theodor Baargeld in die USPD ein; John Heartfield, Wieland Herzfelde, George Grosz und Erwin Piscator waren ab 1919 in der KPD und Otto Griebel ab 1920 kurzzeitig in der radikalen KAPD.<sup>3</sup> Innerhalb von Dada setzte man sich lebhaft mit Politik auseinander. Kurt Schwitters war einigen der Berliner Dadaisten, vor allem Richard Huelsenbeck und Walter Serner, nicht politisch radikal genug und zu bürgerlich.<sup>4</sup> Er revanchierte sich mit seiner Abwertung der „Huelsendadaisten“ als talentlose Erschaffer „proletarischer Kunst“.<sup>5</sup>

**Abb./fig. 2**  
*Dadaisten gegen Weimar*, 06.02.1919,  
Papier, gedruckt / paper, printed,  
23,5 × 20,5 cm, BG-HHC D 600/79

Scan: Anja Elisabeth Witte, Berlinische Galerie –  
Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur

Die Dadaist:innen nutzten Manifeste, Zeitschriften, Flugblätter und andere Schriftstücke, um sich selbst zu definieren, die Öffentlichkeit zu provozieren – und um ihre politischen Standpunkte kundzutun. Im *Eroöffnungs-Manifest* des 1. Dada-Abends in Zürich klagt Ball kaum verhohlen die Kriegspropaganda an: „Diese vermaledeite Sprache, an der Schmutz klebt wie von Maklerhaenden, die die Muenzen abgegriffen haben.“<sup>6</sup> 1918 gab Baader in der Zeitschrift *Die freie Strasse* dem deutschen Klerus eine Mitschuld am Krieg, und in „Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?“ verlangten Raoul Hausmann, Huelsenbeck und Jefim Golyschew 1919 die „Einführung des simultanistischen Gedichtes als kommunistisches Staatsgebet“.<sup>7</sup> Das Berliner Flugblatt *Dadaisten gegen Weimar* proklamierte wenig subtil: „Wir werden Weimar in die Luft sprengen.“ (Abb. 2) Wie sich Dada in seinen Kunstwerken, in der Literatur, mit Performances und Musikstücken – manchmal unterschwellig und auf unerwartete Weise – politisch äußerte, wird im Folgenden gezeigt.

## Der Erste Weltkrieg

Die Welt brodelte bereits vor dem offiziellen Kriegsbeginn. Schon Jahre zuvor war das Wettrüsten im Gang und das Verhältnis der Großmächte, etwa aufgrund kolonialer Rivalitäten, angespannt.<sup>8</sup> Die Ermordung des Habsburger Thronfolgers in Sarajewo im Juni 1914 brachte das Fass zum Überlaufen. Vorgeblich zur Vergeltung griff am 28. Juli Österreich Serbien an. Aufgrund der geltenden Bündniskonstellationen war innerhalb kürzester Zeit der gesamte Kontinent miteinander im Krieg.<sup>9</sup> Neueste Technologien wie Panzer und Maschinengewehre kamen zum Einsatz, doch in den Schützengräben saß man mit knurrendem Magen, „umgeben von Leichen, Ratten, Läusen und Schlamm“.<sup>10</sup> Erst im Dezember 1918 endete der Krieg für Deutschland mit einem Waffenstillstand, dem 1919 die Unterzeichnung des Versailler Friedensvertrags folgte. Insgesamt forderte der Krieg mehr als zwanzig Millionen Tote.<sup>11</sup>

Die späteren Dadaisten waren auf unterschiedliche Weise in das Kriegsgeschehen involviert. Heartfield leistete 1914 Militärdienst in Berlin, wurde aber – angeblich wegen einer simulierten Nervenkrankheit – im Jahr darauf wieder entlassen.<sup>12</sup> Otto Dix diente über die volle Länge des Krieges.<sup>13</sup> In der Zeichnung

*Selbstbildnis im Unterstand* auf einer Feldpostkarte vom März 1916 schaut uns der Künstler, seinen Kopf mit der Hand gestützt, erschöpft an. (Abb. 3) Die Zeichnung *Laufgraben* auf einer weiteren Karte zeigt seine düstere Realität aus Stacheldraht, in Trümmern liegenden Gebäuden, kahlen Bäumen und der vom Krieg produzierten apokalyptischen Ödlandschaft. Nicht weniger eindrücklich sind Grosz' Zeichnungen *Schlachtfeld (Rückzugstrasse)* und *Tote*, beide von 1915. In diesem Jahr wurde er wahrscheinlich an die Front transportiert, erkrankte dort aber und wurde ohne Einsatz nach Berlin zurückgeschickt.<sup>14</sup> Was er von dieser Reise festhielt, sind „humanistische Manifestationen“ mit Empathie für die Toten, unabhängig von ihrer Nationalität.<sup>15</sup> Ball und Tzara entzogen sich mit der Emigration in die neutrale Schweiz dem Kriegsdienst und gründeten dort mit Emmy Hennings, Hans Arp und Marcel Janco Dada. Sie waren sich einig, dass der Krieg „von den einzelnen Regierungen aus den plattesten materialistischen Kabinettsgründen angezettelt worden war“.<sup>16</sup>

Das Cabaret Voltaire bot einen offenen Diskursraum – auch das Publikum durfte auf die Bühne –, in dem besonders auch der Krieg thematisiert wurde.<sup>17</sup> Hennings, die zentrale Bühnenpräsenz des Zürcher Dada, trug unter anderem das von Ball satirisch umgedichtete Militärlied *Totentanz* von 1916 vor<sup>18</sup> und erinnerte sich, dass der Krieg auch implizit stets präsent war: „Es wurde in unheimlich wirkenden Larven und Panzern getanzt, die an Tanks und Gasmasken erinnerten, an die furchtbare Ausrüstung des Krieges, wie die wilde Zeit überhaupt auf die Kunst abfärbte.“<sup>19</sup>

Für die Dadaist:innen, ob sie sich nun schon 1916 als solche bezeichneten oder erst später, war der Krieg ein grausamer künstlerischer – und politischer – Weckruf, eine Aufforderung, die Verhältnisse der Zeit nicht oder zumindest nicht unkommentiert hinzunehmen. Er schärfte ihren Blick und radikalisierte sie zu den Kunst- und Wertesystemsprenger:innen, ätzenden Satiriker:innen und politischen Agitator:innen, die sie waren.

## Dada auf der Bühne des Lebens

Zu Dada gehörten Bühnenstücke, Tanz, Puppen- und Marionettentheater wie Sophie Taeuber-Arps Neuinterpretation des *König Hirsch* (1918), öffentliche Inszenierungen und Störaktionen. Dada wollte Kunst nicht mehr als abgehoben und vom Alltag losgelöst, sondern als Einheit mit der Lebensrealität begreifen.<sup>20</sup> So hinterfragten die Dadaist:innen auch in ihrer Kleidung und ihrem Auftreten gesellschaftliche Regeln und bürgerliche Normen. Der öffentliche Auftritt war dabei nicht immer von einem performativen künstlerischen Akt zu unterscheiden. Hellmuth Herzfeld und Georg Groß nannten sich ab 1916 John Heartfield beziehungsweise George Grosz.<sup>21</sup> Hannah Höch erklärte, ein „englisches oder amerikanisches Pseudonym zu wählen, [...] galt den Nationalisten schon als Provokation“.<sup>22</sup> Mit Grosz' Monokel, der Shag-Pfeife, seinen englischen „Mode-

kraftworte[n]“ sowie den amerikanischen Schuhen, die Höch zur Eröffnung der *Ersten Internationalen Dada-Messe* mit einem eleganten Spazierstock kombinierte, referierten sie auf den amerikanischen Dandy als weltmännisches Gegenbild zum „provinziellen deutschen Spießer“. <sup>23</sup>

## **A Dozen Cocktails Please**

Dadaistische Kunst zersetzte schonungslos die Körper- und Rollenbilder der Zeit. Das Interbellum war in Deutschland von einer obsessiven Auseinandersetzung mit dem Körper geprägt, der im Krieg grausam instrumentalisiert worden und jetzt in den neuen Massenmedien als „idealer“, „natürlicher“ und „anderer“ Körper hyperpräsent war. <sup>24</sup> Trotz des vielversprechenden Titels traut man den deformierten und unproportionierten Protagonisten in Hannah Höchs Collage *Ertüchtigung* (1925) keine großen sportlichen Erfolge zu: Ein Kleinkindkopf mit Beinen und eine Chimäre mit männlichem Unter-, weiblichem Oberkörper und dem Kopf eines bärtigen Greises scheinen sich mehr schlecht als recht an dünnen Gestängen abzumühen. (Abb. 4) Höch untergräbt hier ironisch das militaristische Körperideal des gestählten, wehrfähigen Bürgers und scheint gleichzeitig „die ideologische Vereinnahmung der Körper in den 1930er-Jahren vorwegzunehmen“. <sup>25</sup>

Hanne Bergius sieht in Dada-Werken wie Grosz' *Der neue Mensch* (1920), der aus abstrakten geometrischen Volumina zusammengesetzt ist, „metamechanische Konstruktionen“, die der Künstler wie ein Ingenieur, die neue technische Arbeitswelt reflektierend, reduziere und abstrahiere und die in ihrer Erscheinung „Planrissen und Konstruktionszeichnungen entlehnt“ scheinen. <sup>26</sup> Auch wenn Heinrich Hoerle sich zu diesem Zeitpunkt längst von Dada abgewandt hatte, meint man in seiner großformatigen Bleistiftzeichnung ‚Krüppel‘ (1931/32) Reminiszenzen zur dadaistischen Metamechanik zu entdecken – allerdings mit einer grausamen Note. Der Künstler zeigt den Körper als mechanisches Konstrukt, doch nicht nur in der Darstellungsweise: Wie bei so vielen in dieser Zeit ist die fehlende Hand des Kriegsverehrten durch eine technische Prothese ersetzt worden.

Die Dadaist:innen in New York durchbrachen gezielt Geschlechteridentitäten. <sup>27</sup> Die gebürtige Deutsche Elsa von Freytag-Loringhoven lebte ab 1913 in Manhattan und entwickelte sich dort zu einer der kompromisslosesten Figuren des New Yorker Dada. <sup>28</sup> Mit unzähligen Gedichten, Skulpturen aus dem Müll der Großstadt und ihrem extravaganten Auftreten wandte sie sich gegen den Kommerz und vertrat einen Kunstbegriff, der sich gegen die bürgerliche Rationalität wendete. <sup>29</sup> Von Freytag-Loringhoven machte sich selbst zum Kunstwerk und untergrub das gängige Frauenbild mit androgyn „kahl rasiertem und lackiertem Kopf“ und ihrem peitschenartigen *Limbswish* (1918). <sup>30</sup> Ihre Gedichte sind viszeral, böse, blasphemisch und obszön. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf die weibliche Sexualität, etwa in der Forderung nach einem Orgasmus. <sup>31</sup> In *A Dozen*

*Cocktails Please* schreibt sie ca. 1923/27: „No spinsterlollypop for me – yes – we have / No bananas I got lusting palate – I / Always eat them – – –“. <sup>32</sup> Irene Gammel betonte, eine „derart erotisch aufgeladene Dichtung war man zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht gewohnt, schon gar nicht von einer Frau“. <sup>33</sup>

Nur wenig zahmer im Ausdruck und ebenso ernst gemeint beschäftigte sich die Kölner „Dada Angelika“, Angelika Fick-Hoerle, mit feministischen Themen. <sup>34</sup> Ihre Zeichnung *Reiterin* (1919) bezog sich auf die mythologischen Amazonen, die sich der Legende nach eine Brust entfernten, um besser kämpfen zu können. <sup>35</sup> Fick-Hoerles Amazone könnte – dreibrüstig – kaum pazifistischer sein. In der Zeichnung *Akt* (1922) zeigt sie eine selbstbewusste Frau ohne die Zwänge von Korsett und Stiefeln. <sup>36</sup>

**Abb./fig. 5**

Otto Griebel, *Der Turm des Regenbogens*,  
1920, Collage, 33,5 × 22,8 cm

## Politische Form

Galerie Berinson, Berlin © Nachlass Otto Griebel, Dresden

Politische Positionierung und Meinungsäußerung durchtränkte die Dada-Kunst bis in die innerste Struktur. Die Gesichtszüge von Sophie Taeuber-Arps Holzskulptur *Tête Dada* (1920) sind zu geometrischen Ornamenten abstrahiert. Viele Arbeiten ihres Mannes Hans Arp sind aus organischen Formen aufgebaut, aber vollständig ungegenständlich. Abstraktion war innerhalb Dadas ein Politikum. Im Cabaret Voltaire wurde sie laut Huelsenbeck noch als „unbedingte Ehrlichkeit“ verstanden, wohingegen „Naturalismus [...] psychologisches Eingehen auf die Motive des Bürgers [war], in dem wir unseren Todfeind sahen“. <sup>37</sup> 1920 allerdings bewertete er die Abstraktion der Pariser Dada-Gruppe als zahnlose Stagnation. <sup>38</sup> Otto Griebel hatte 1920 noch als Pendant zu Erwin Schulhoffs Komposition *Zehn Themen* zehn abstrakte Lithografien gestaltet, doch mit seiner Hinwendung zu Dada im selben Jahr verschrieb er sich der dadaistischen „realistisch-politisch akzentuierten“ Montagetechnik. <sup>39</sup> Seine Assemblage *Der Turm des Regenbogens* (1920) scheint ein Zwischenstadium zu verkörpern. (Abb. 5) Unter anderem aus farbigem Staniolpapier und einem Uhrzeiger auf Karton aufgebaut, ist das titelgebende Naturereignis in eine stark abstrahierte Kulisse aus nur angedeuteten Gebäuden eingebettet.

Die Knappheit künstlerischer Materialien während und nach dem Krieg leistete der Entwicklung der Montage und Assemblage aus Alltagsmaterial und somit der Anti-Kunst Dadas Vorschub. <sup>40</sup> Schon vor Dada verarbeitete Höch bereits Abfallprodukte ihrer Arbeit mit Druckschablonen beim Ullstein Verlag zu Collagen, und *Weißer Wolke* (1916) schuf sie vermutlich aus Überresten ihres Unterrichts in der Fachklasse Buchkunst und Graphik an der Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin unter Emil Orlik. <sup>41</sup> Man mag in dem Werk, das mitten im Krieg entstand, „melancholische Trümmer“ entdecken; gemeinhin gilt die Arbeit als abstrakt. <sup>42</sup>

Es ging bei Dada jedoch um ungleich mehr als reinen Materialzwang. Die Aufhebung der Trennung zwischen Kunst und Leben war von Anfang an eine Triebfeder der Bewegung gewesen. Nun trat das Leben selbst in Form von Zeitungsausschnitten, Zugtickets, Werbung, Glühbirnen und Knöpfen in die Kunst ein. Als obsessivem Sammler entsorgter und unbrauchbar gewordener Hinterlassenschaften des urbanen Lebens war für Schwitters die physische, ihn umgebende Wirklichkeit sein Werkstoff.<sup>43</sup> Die „Stadt als ein sich entgrenzender, zerstückelnder, ständig neu reproduzierender Körper“ lagerte sich in seinen Merzcollagen ab.<sup>44</sup> In diesem Sinne ist seine aus deutschen und niederländischen Zugtickets konstruierte Collage *Ohne Titel (Scheveningen-Voorburg)* von 1926 zwar formal ungegenständlich, gleichzeitig jedoch hyperkonkret. (Abb. 6) In solchen Werken äußerte Schwitters seine Kommerz Kritik, indem er den Bürger als Gefangenen des Systems, als fremdbestimmten „Fahrgast, Gast in Restaurants, als Omnibusbenutzer, als Konsument in Vergnügungs- und Kinopalästen“ erkennbar macht.<sup>45</sup> Extrempunkte der künstlerischen Arbeit mit gefundenen Alltagsgegenständen sind Marcel Duchamps Readymades wie *Roue de bicyclette* (1913), ein auf einen Hocker montiertes Fahrrad, das er zu Kunst erklärte.

Im Berliner dadaistischen Manifest heißt es 1918: „Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen ...“<sup>46</sup> Die bunten Collage-Wimmelbilder des Dadaismus wie Hannah Höchs *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919) setzten diese Wahrnehmung in ihrer Gestaltung um. Bilder aus Zeitungen, Magazinen, Büchern oder Werbematerialien wurden ihrem ursprünglichen Kontext entrissen und gewinnen in der Kombination überraschende neue Bedeutung. Doch nicht nur das bunte Gewirr der modernen Lebenswelt hallt in der Collage wider. Charlotte Stokes schreibt über die Kölner Dada-Collagen, wie Bildelemente gegeneinander verdreht wurden, zu groß oder klein für ihre Gegenstücke oder aus dem falschen Winkel zu sehen waren und so das Gefühl, dass die Dinge nicht mehr zusammenpassten und ihre Verortung verloren hätten, reflektierten, das viele deutsche Künstler und Nicht-Künstler nach dem Ersten Weltkrieg verspürten.<sup>47</sup>

Für politische Satire war die Collage bestens geeignet. George Grosz und John Heartfield waren die ersten, die Fotomontagen veröffentlichten, so etwa auf dem Titel der Zeitschrift *Jedermann sein eigener Fußball*, bei dem Staatsoberhäupter auf einen Fächer montiert fragen: „Wer ist der Schönste?“ und sich dabei selbst als „Spieler in einem Polit-Cabaret“ entlarven.<sup>48</sup> Heartfield, überzeugter Kommunist, nutzte die Collage später auf den Titeln der *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* für politische Propaganda, deren Schockwirkung er mit der Retusche der Nahtstellen, mit der er den Bildern den Anschein von Tatsachen verlieh, noch erhöhte.<sup>49</sup> (Abb. 7)

Auch in der Dada-Lyrik waren in der Form politische Aussagen angelegt. Die rhythmischen Lautgedichte des Schweizer Dada „brachen Begriffe aus dem Alltag zu Silben und Worthülsen herunter“, womit sie „auf den Lärm des modernen

Grossstadtlebens und der Industrie, aber auch der Kriegsmaschinerie und der Schützengräben“ anspielten.<sup>50</sup> Für Hugo Ball war dies ein Weg, die „verschmutzte“ Sprache vom Missbrauch der Kriegspropaganda reinzuwaschen.<sup>51</sup> In seinem Lautgedicht *Piffalamosza (Der Stier)* von 1916/17 sind wortähnliche Buchstabenfolgen vertikal angeordnet und mit kleinen Tuschezeichnungen ergänzt. (Abb. 8) Einen nachvollziehbaren Sinn ergeben sie nicht: „Piffa“ könnte vom italienischen Wort für Pfeife abgeleitet sein, „mozza“ ist ein Mädchen, eine Käsesorte, ein gondelartiges Boot oder ein antikes Gewicht für Flüssigkeiten.<sup>52</sup>

Tristan Tzaras Simultangedicht *L'amiral cherche une maison à louer* (1916) wurde mitten im Krieg in den drei Sprachen der Kriegsparteien – Deutsch, Englisch und Französisch – gleichzeitig vorgetragen. Zwischen den angeblich zivilisierten Großmächten fand nun kein kultureller Austausch und keine Verständigung mehr statt.<sup>53</sup> Sie treffen sich nur noch in „der Unsinnbildung – wie sie Dadaisten in der Kriegspropaganda anprangern“.<sup>54</sup>

## Die Erste Internationale Dada-Messe

Die *Erste Internationale Dada-Messe* war eine übervolle Anhäufung von 174 Werken jeglicher Couleur.<sup>55</sup> Die Ausstellung ist durch die Fotografien von Robert Sennecke gut dokumentiert: Dicht an dicht hingen Gemälde, Collagen, Zeitungen, Buchcover, Grafiken, gedruckte Plakate und Sentenzen in eklektischer Anordnung an den Wänden der Galerie Burchard, von der Decke baumelte der *Preußische Erzengel* und im Raum waren Assemblagen und Plastiken platziert. Wie klug die Ausstellung – und wie klug Dada – trotz des scheinbar chaotischen Erscheinungsbildes durchdacht war, zeigt die Tatsache, dass es sich nicht um zufällige Installationsansichten handelt, sondern dass die Dadaist:innen selbst als Besuchende posierten. Als Parodie des bürgerlichen Kunst- und Ausstellungsbetriebs<sup>56</sup> präsentierte man dem Publikum mit einem Augenzwinkern Gebrauchsanweisungen wie „Nehmen Sie Dada ernst, es lohnt sich!“. Doch auch das Aufzeigen der misslichen Verhältnisse und bitterböse Gesellschaftskritik durchzogen die Dada-Messe. Grosz' *Brillantenschieber (Tatlinistischer Planriß: Brillantenschieber im Café Kaiserhof)* (1920) benennt den florierenden Schwarzmarkt in der wirtschaftlich am Boden liegenden Weimarer Republik, und in *Fleischerladen* (1920) setzt sich Otto Dix selbstkritisch mit seiner Soldatenzeit auseinander.<sup>57</sup> Georg Scholz' ätzend-satirisches Gemälde *Wucherbauernfamilie* (1920), das verändert auch als Lithografie existiert, zeigt eine degenerierte Bauernfamilie. (Abb. 9) Aus erster Hand hatte Scholz die Nahrungsknappheit an der Front erlebt, in Briefen vom Hunger daheim gehört und nach dem Krieg persönlich die Arroganz, die Gier und den Geiz der Landwirte erlebt.<sup>58</sup> Die *Erste Internationale Dada-Messe* bündelt als kaleidoskopisches Fallbeispiel die formale und materiale Innovation Dadas, den Willen zur Provokation, die Lust am Spiel mit dem Publikum – und die politische Aktivität der Bewegung.



## Politisches Bildprogramm

Am deutlichsten zeigt sich der scharfe Blick der Dadaist:innen auf die Missstände der Weimarer Republik im Bildprogramm ihrer Arbeiten. Einige der wiederkehrenden Themen sind die Straße als babylonisches Abbild der Gesellschaft, Armut, Hunger und Kriegsversehrte, aber auch Feindbilder wie der bürgerliche Spießbürger oder der satte, dicke (Militär-)Bonze kommen regelmäßig vor. Die Erlebnisse aus dem Ersten Weltkrieg werden immer wieder im Bild verarbeitet.

Kriegsverletzte und Amputierte waren oft arbeitsunfähig und bekamen nur eine schmale Rente.<sup>59</sup> Dazu kamen Verbitterung und Depressionen, unter denen nicht selten ihre Familien zu leiden hatten.<sup>60</sup> Heinrich Hoerle zeichnete in der Mappe *Helft dem Krüppel* (1920) ein einfühlsames Bild des Seelenzustands der „Kriegskrüppel“. Blatt 2, *Das Ehepaar*, lässt erahnen, wie sehr der Verlust einer Gliedmaße und die damit verbundene Traumatisierung auch die Partner der Betroffenen berührt. Otto Dix' *Streichholzhändler* (1920), dem beide Unterschenkel und -arme fehlen, sitzt einsam, von den vorbeieilenden anonymen Menschen ignoriert, auf dem Gehsteig. Zu allem Überfluss uriniert ein Hund auf den Sitzenden. Wehren kann er sich nicht. (Abb. 10)

Nicht nur die Kriegsversehrten waren von Armut betroffen. Die Inflation begann schon im Krieg, der durch Staatsanleihen finanziert worden war, sodass viele deutsche Sparer bereits 1918 effektiv bankrott waren.<sup>61</sup> In Dix' Bei-

trag zur Mappe *Hunger. Hilfe von den Künstlern* (1923), Blatt 1, sitzt eine alte Frau bettelnd auf der Straße; George Grosz zeigt in derselben Mappe auf Blatt 2 eine ausgezehnte Familie vor dem Schaufenster eines Lebensmittelgeschäfts – eindringlicher kann man den Hunger nicht darstellen. In *Die Räuber* (1923) entlarvt Grosz in spitzen satirischen Zeichnungen, kombiniert mit Zitaten aus Schillers gleichnamigem Theaterstück, die Kapitalisten, die aus der Situation Profit schlagen. Reiche Industrielle, oft zu erkennen an ihren Uhrketten, feiner Kleidung und Zigarren, beleibt und mit arrogantem Blick, stehen dem deutlich unterernährten, müden, gebrochenen Arbeiter gegenüber, so auf Blatt 3: „Es ist doch eine jämmerliche Rolle, der Hase sein zu müssen / Auf dieser Welt – Aber der gnädige Herr braucht Hasen“. In der Tuschezeichnung *Sumpfbäumen des Kapitalismus* (1919) hatte Grosz bereits prototypisch die halbseidenen Schieber, Straßekriminellen und wohlgenährten Unterweltler auf einem Blatt versammelt. (Abb. 11)

Ebenso große Abneigung wie gegen den ‚Bonzen‘ empfanden die Dadaist:innen gegenüber der Verherrlichung des Militarismus. In der Grafik *Apotheose des Kriegervereins* (1922) hält Georg Scholz karikaturistisch drei feiste Veteranen eines Kriegervereins fest, die in Erinnerung an den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 in einem beschaulichen Dorf einen Kranz niederlegen.<sup>62</sup> Scholz kritisierte, dass die „Sieger von vorgestern trotz verlorenem 1. Weltkrieg und Wirtschaftskrise – zumal in Dörfern und Kleinstädten – nicht von der Verklärung des Kaiserreichs und seines Militärs Abschied nehmen wollten.“<sup>63</sup> Als Protest gegen den wilhelminischen Militarismus kann man auch die in den 1920er-Jahren von diversen Künstlern hergestellten Kriegsszenen werten. 1924, zum zehnjährigen Gedenken an den Kriegsausbruch, schlossen sich Otto Dix, George Grosz, Otto Nagel, Käthe Kollwitz, Willibald Krain, Rudolf Schlichter und Heinrich Zille zur Erstellung der Mappe *Krieg* zusammen, deren Verkaufserlös laut Untertitel „für die Künstlerhilfe und die Kinderheime der I. A. H.“ bestimmt war. Die Darstellungen von der Front sind wenig heroisch. Im Gegenteil: Schlichters Beitrag *Schlachtfeld* (Blatt 6) zeigt tote Soldaten mit verkrampften Gliedern und dem Gesicht nach unten im Schlamm liegend, umgeben von unzähligen Totenschädeln.

## Mit „anarchistischer Begeisterung“<sup>64</sup>

Als wahrhaft multidisziplinäre Bewegung hatte bei Dada die Musik eine zentrale Rolle. Sie stand wortwörtlich an deren Anfang: Das Poster zur Eröffnung des Cabaret Voltaire im Februar 1916 versprach zunächst nur „Musik-Vorträge und Rezitationen“.<sup>65</sup> In Zürich blieb die Musik bis zur letzten Soirée ein Dreh- und Angelpunkt.<sup>66</sup> In den Niederlanden fanden Dada-Aufführungen von Musikstücken statt, ebenso in Paris, jedoch lehnte André Breton musikalische Darbietungen explizit ab.<sup>67</sup> Im New Yorker Dada war Musik nicht präsent.<sup>68</sup>

Dadaistische Musik formte sich zu einer Zeit, in der analog zur bildenden Kunst etablierte Traditionen überwunden, die Grenzen zwischen Geräusch und Musik eingerissen und Melodie, Töne, tonale Verläufe oder erlernte technische Fertigkeiten nicht mehr als unbedingt notwendig angesehen wurden.<sup>69</sup> Amerikanischer Jazz war äußerst populär, da er, wenn auch als eurozentrisch-koloniales Klischee, die gesellschaftlichen Tabus und starren Regeln der Zivilisation der Zeit auszuhebeln schien.<sup>70</sup> Passend dazu formten sich in Zürich aus afrikanischer Musik, deren Dissonanzen, Atonalität und Betonung des Rhythmus man schätzte, die *Chants nègres*.<sup>71</sup> Insgesamt blieb die Musik im Zürcher Dada tonal und bezog sich auf klassische Kompositionen, Populär- und Volksmusik.<sup>72</sup> Politisch waren Musikstücke wie der *Totentanz* vor allem über ihre Texte.

In Berlin wurde die Musik in sich unbequem, laut und herausfordernd. Jefim Golyschew produzierte „experimentelle [...] Musikstudien“<sup>73</sup> wie die *Antisymphonie*, die Hausmann so beschrieb: „Dada siegt auch in Tönen! Meine Herrschaften, Ihre eingerosteten Ohren klingen? Lassen Sie sie durch die musikalische Kreissäge zersägen!“<sup>74</sup> Für den Dresdner Komponisten Erwin Schulhoff bot der Jazz, so in seinen *Fünf Pittoresken für Klavier* (1919), die passendste Grundlage, um Dada in Musik umzusetzen; mit ihm konnte er „das Konzertpublikum in dessen ehrfurchtsvollem Verhältnis zur deutschen Tradition schockieren und sich gleichzeitig selbst von dessen Fesseln befreien“.<sup>75</sup> Der dritte Teil dieses Stücks allerdings zerstört nach Dada-Manier strukturelle Bausteine des Mediums, bedient sich zweier verschiedener Taktarten und ist mit Pausen erfüllt, von denen die erste als „Marschallpause“ Grosz gewidmet ist.<sup>76</sup> Schulhoffs *Symphonia germanica* (1919) basiert auf dem im Ersten Weltkrieg zu Propagandazwecken genutzten Lied *Deutschland, Deutschland über alles* und ist analog zu Grosz' Karikaturen ein bitterböser Angriff „gegen die deutsche Nachkriegsgesellschaft und den weiterhin präsenten Ungeist des Militarismus“.<sup>77</sup> Schulhoff verhöhnt hier diejenigen, die auf die Rückkehr des Kaisers hofften und sich für den „Heldentod“ begeisterten.<sup>78</sup> Die Partitur wirkt in Teilen wenig funktional, wie ein abstraktes Kunstwerk, und die Regieanweisungen zur Interpretation der Begleitung sind dadaistischer Nonsense („mit der Nase auszuführen“) oder politische Botschaft („mit anarchistischer Begeisterung“).<sup>79</sup>

## Dada gewesen

Dada existierte nur wenige Jahre. Die letzte Dada-Soirée in Zürich hat 1919 stattgefunden, und Hausmann sah im Rückblick bereits in der *Ersten Internationalen Dada-Messe* 1920 ein „letzte[s] Aufflackern“ der Bewegung.<sup>80</sup> In Paris war Dada 1924 mit der Veröffentlichung von Bretons *Manifeste du Surréalisme* endgültig beendet.



**Abb./fig. 12**

Marta Hegemann, *Hausboot*, 1926, Aquarell auf Tusche /  
watercolour on ink, 22,5 × 27 cm

Nachlass Marta Hegemann

Auch nach dem Ende der Bewegung blieben viele der beteiligten Künstler:innen politisch wach und aktiv. Unter anderem Franz Wilhelm Seiwert war Dada ohnehin nicht mehr radikal genug gewesen, um den Zielen der politischen Linken zu dienen.<sup>81</sup> Zusammen mit Hoerle und August Sander gründete er 1923 die Kölner „Gruppe progressiver Künstler“, die sich der Utopie einer vereinten Idealgesellschaft verschrieb.<sup>82</sup> Die Motive und Inhalte, die die Dada-Kunst bestimmt hatten, blieben bestehen, ebenso wie die Missstände, die sie beschrieb. In zwei Tuschezeichnungen hielt Grosz 1928 das Feindbild *Der Spießbürger* fest und prangerte in *Begräbnis III. Klasse – Ein Engelchen mehr, ein Rekrut weniger* die anhaltende Armut und Militärobession in der Weimarer Republik an. Dix verarbeitete 1924 in der Mappe *Krieg* weiter seine Fronterfahrungen. Marta Hegemann lotete das zeitgenössische Frauenbild zwischen Tradition und „neuer Frau“ mit Bubikopf aus.<sup>83</sup> Im traumartigen Bilderrätsel *Hausboot* (1926) deutet sie weibliche Insignien wie ein Kinderspielzeug und eine Kaffeekanne in Freiheitssymbole um. Auf dem namensgebenden Boot gelagert, fährt die barbusige Kapitänin die Objekte selbstbestimmt über das Gewässer. (Abb. 12)

Das Erstarken der NSDAP in den späten 1920er-Jahren und die Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 veranlasste viele ehemalige Dadaist:innen, deutlich Stellung zu beziehen. Max Ernst kommentierte: „Unheil und Gewalt [...] lagen in der Luft. Nur dem Vogel Strauß und anderen Blinden konnte die Drohung entgehen.“<sup>84</sup> Griebel hatte sich schon in den 1920er-Jahren als Puppenspieler betätigt und zeigte ab den frühen 1930er-Jahren vermehrt politische Stücke, in denen Spießbürger und Schieber aufs Korn genommen wurden.<sup>85</sup> Gleichzeitig stellte er vermehrt sozialkritische und politische Kunst aus.<sup>86</sup> 1933 stellte die französische Gruppe Abstraction-Création, die von Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp mitbegründet worden war, klar: „Jeder Versuch, künstlerische Bestrebungen nach Kriterien von Ethnie, Ideologie oder Nationalität einzuschränken, ist abscheulich. Wir stellen dieses Heft No. 2 unter das Zeichen eines totalen Widerstands gegen jedwede Form der Unterdrückung, welcher Art sie auch immer sei.“<sup>87</sup>

Der neue Reichskanzler Adolf Hitler und seine Führungsriege wurden jetzt Zielscheibe post-dadaistischer Kritik. Walter Mehring veröffentlichte 1934 aus dem Pariser Exil das satirische Buch *Nazi-Führer sehen dich an: 33 Biographien aus dem Dritten Reich* als Antwort auf Johann van Leers Schmähchrift *Juden sehen dich an* von 1933.<sup>88</sup> John Heartfield machte sich in den 1930er-Jahren in seinen Collagen für Titelseiten der *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* ausgiebig über die Nationalsozialisten lustig. Vielen Werken ist nun ein düsterer Unterton eingeschrieben. Für Ohne Titel (Hitler mit gotischer Schrift) überblendete Erwin Blumenfeld 1933 ein Wahlplakat Hitlers mit der Fotografie eines grausam zugerichteten Totenschädels und machte diese beschädigte Anatomie so „zu Hitlers geistigem Innenleben“.<sup>89</sup> (Abb. 13) Grosz schließlich betitelte 1934 ein Aquarell mit der Darstellung Hitler unmissverständlich als *The Menace*, die Bedrohung. Mit wütendem Blick und geballter Faust türmt sich die Figur des Naziführers über einer in Flammen stehenden Trümmerwelt auf. Der Weltenbrand hatte begonnen.

## Zensur und Verfolgung

Qua Verfassung gab es in der Weimarer Republik keine Zensur, doch wurden linke Kunst und Kultur trotzdem überdurchschnittlich oft Opfer staatlicher Repression.<sup>90</sup> Auch Dada fiel diesem Schicksal anheim. Die Kölner Ausstellung *Dada-Vorfrühling* wurde 1920 kurzzeitig wegen des angeblichen Zeigens von Pornografie von der Polizei geschlossen, nur um dann triumphal mit dem neuen Plakat „Dada siegt!“ wiederzueröffnen.<sup>91</sup> 1921 mussten sich einige Berliner Dadaisten unter anderem für den *Preußischen Erzengel* aus der *Ersten Internationalen Dada-Messe* wegen Beleidigung der Reichswehr vor Gericht verantworten.<sup>92</sup> Ende Mai 1922 entfernte die Polizei Kunstwerke aus der *Ersten Freilicht-Dada-Ausstellung* im Großen Garten in Dresden und verhaftete einige der Veranstalter.<sup>93</sup> Niemand hatte sich 1928 während der gut besuchten Vorstellungen von *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* an der Berliner Piscatorbühne an Grosz' Projektionen



**Abb./fig. 14**

George Grosz, „Christus mit der Gasmasken“, Tafel 10 aus / plate 10 from *Hintergrund. 17 Zeichnungen zur Aufführung des „Schwejk“ in der Piscatorbühne*, Berlin 1928, 17 Tafeln / 17 plates, 17 × 26,5 cm

Sammlung Wassermeyer © Estate of George Grosz, Princeton, N.J.

für das Bühnenbild gestört; erst die Veröffentlichung als Mappe im selben Jahr führte zur Anklage wegen Gotteslästerung.<sup>94</sup> Stein des Anstoßes war die Zeichnung eines gekreuzigten Jesus mit Gasmasken. (Abb. 14) Am Ende jahrelanger Rechtsstreitigkeiten stand der Freispruch mit der Auflage, alle Exemplare der Mappe und die Druckstöcke zu zerstören.<sup>95</sup>

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten verschärfte sich die Lage. Adolf Hitler schrieb bereits 1925 in *Mein Kampf* von Dada-Werken als „krankhaften Auswüchsen irrsinniger und verkommener Menschen“.<sup>96</sup> So überrascht es wenig, dass dadaistische Arbeiten in der nationalsozialistischen Schandausstellung *Entartete Kunst*, die 1937 in München eröffnete, eine eigene Wand erhielten.<sup>97</sup> Auch persönlich wurden die ehemaligen Dada-Künstler:innen nun angegriffen. In der Schmähchrift *Säuberung des Kunsttempels* wurde etwa Hannah Höch 1937 als „Kulturbolschewistin“ verunglimpft.<sup>98</sup> Für diejenigen, die aufgrund ihrer Abstammung oder politischen Gesinnung ins Visier der Nationalsozialisten gerieten, wurde es zusehends gefährlich. Auszensierten wurden verfolgte Künstler:innen. 1933 hatte die SA John Heartfields Wohnung in Berlin überfallen, woraufhin er zunächst nach Prag floh und 1938 von dort nach Eng-

land entkam.<sup>99</sup> Max Ernst floh nach mehrmaliger Internierung in Frankreich 1941 in die USA.<sup>100</sup> Schulhoff war nicht nur Kommunist, sondern galt nach den Rassegesetzen der Nationalsozialisten als „Halbjude“.<sup>101</sup> 1941 wurde er in der damaligen Tschechoslowakei verhaftet und im bayerischen Weißenburg interniert, wo er 1942 an Tuberkulose starb.<sup>102</sup> Der Jude Walter Serner versuchte noch erfolglos aus Prag nach Shanghai zu emigrieren, wurde 1942 aber zuerst nach Theresienstadt deportiert und wahrscheinlich kurz darauf in einem Wald bei Riga erschossen.<sup>103</sup>

## Die Forderungen unserer Zeit

Gerade 110 Jahre sind vergangen, seit eine Gruppe von Exilanten in der Schweiz Dada gründete – eine Bewegung, die in den folgenden Jahren laut und unangepasst die Kunstwelt und das bürgerliche Wohlbefinden erschüttern sollte. Pazifistisch, politisch links und zutiefst humanistisch eingestellt, lehnte sie jegliche Form des Faschismus ab. Dada machte mal offenkundig, mal hintergründig, mit Empathie gegenüber den Verlierern der Weimarer Republik und gnadenlos gegenüber deren Nutznießern, intelligent und mit Ironie auf gesellschaftspolitische Missverhältnisse aufmerksam. Die Dadaist:innen scheuten dabei nicht die Ablehnung der Gesellschaft und die Auseinandersetzung mit der Obrigkeit.

Die Forderungen unserer Zeit sind andere. Doch angesichts einer zunehmend prekären geopolitischen Weltlage und global erstarkender nationalkonservativer und rechter Tendenzen möchte man auch heute so manchem laut entgegenrufen: „Sperrn Sie endlich Ihren Kopf auf!“ Dada kann uns dabei als Vorbild für Mut und Zivilcourage dienen, umgesetzt mit den Mitteln der Kunst. Darum: „Nehmen Sie Dada ernst! Es lohnt sich.“

- 1 Charlotte Stokes, *Rage and Liberation: Cologne Dada*, in: *Dada Cologne Hanover*, hg. von Charlotte Stokes und Stephen C. Foster, *Crisis and the Arts. The History of Dada*, Serie hg. von Stephen C. Foster, Bd. 3, New York u. a. 1998, S. 3–99, hier S. 41; *Die Schammade*, hg. von Max Ernst und Johannes Baargeld, Nr. 1, Köln 1920.
- 2 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (München/Leipzig 1927), Luzern 1946, z.B. S. 13f, 33; Matthias Herrmann, „... bin nicht Bürger, nicht Jude, nicht Christ, – ich will Mensch sein“. Erwin Schulhoff in Dresden – eine biographische Einführung, in: *Überdada, Componist und Expressionist. Erwin Schulhoff in Dresden. Mit Briefen, Dokumenten und seinem Tagebuch*, *Dresdner Schriften zur Musik*, Bd. 15, hg. von Matthias Herrmann, Baden-Baden 2023, S. 3–32, hier S. 8f., 28f.
- 3 Stokes 1998 (wie Anm. 1), S. 18; Johannes Schmidt, *Politische Kunst*, in: Otto Griebel. *Verzeichnis seiner Werke*, hg. von Gisbert Porstmann und Johannes Schmidt, *Städtische Galerie Dresden – Kunstsammlung*, Bielefeld/Berlin 2017, S. 36–45, hier S. 37; John Heartfield. *Fotografie plus Dynamit*, hg. von Angela Lammert, Rosa von Schulenburg und Anna Schultz, *Ausst.-Kat. Akademie der Künste*, Berlin 2020, S. 290.
- 4 Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen 1989, S. 284.
- 5 Ebd., S. 286; Bergius zitiert Schwitters nach Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, Köln 1967, S. 47.
- 6 Hugo Ball, *Eroöffnungs-Manifest*, 1. Dada-Abend, Zuerich, 14. Juli 1916, *Projekt Gutenberg*, 1991, URL: <https://projekt-gutenberg.org/authors/hugo-ball/books/hugo-ball-eroeffnungs-manifest-1-dada-abend/> [16.2.2026].

# Werkliste **List of Works**

- Nic Aluf**, *Sophie Taeuber-Arp mit Dada-Kopf*, Zürich, November 1920, Vintage Print, 20,9 x 16,6 cm, Galerie Berinson, Berlin
- Hans Arp**, *Der Pyramidenrock*, Erlenbach-Zürich/München 1924, 25 x 19,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- Johannes Baader**, *Der Oberdada Baader vor seiner Bartabnahme*, 1920, gedruckte Postkarte, schwarz auf grauem Karton / printed postcard, black on grey cardboard, 16,3 x 11,2 cm, Galerie Berinson, Berlin
- Hugo Ball**, *Totentanz*, 1916, moderne Interpretation 2016 (nach der Melodie des Dessauer Marsches, Gesang: Alena Möller, Klavier: Maurice Croissant) / modern interpretation 2016 (after the melody of the Dessauer March, voice: Alena Möller, piano: Maurice Croissant), Hugo-Ball-Sammlung, Pirmasens
- Hugo Ball**, *Piffalomoza (Der Stier)*, Lautgedicht / sound poem, 1916/17, 1 Blatt Typoskript mit 2 von Hugo Ball mit Tinte handgezeichneten Fähnchen und 2 handgezeichneten Halbmonden / 1 sheet of typescript with 2 flags and 2 crescents hand-drawn in ink by Hugo Ball, 21,4 x 13,7 cm, Antiquariat Günter Linke, Berlin
- Erwin Blumenfeld**, *Ohne Titel* / untitled (Hitler mit gotischer Schrift / Hitler with gothic writing), 1933, Silbergelatinepapier / silver gelatin paper, 30,5 x 24 cm, BG-FS 140/89, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- Paul Citroen**, *Metropolis Selbstporträt*, 1920, Collage und Feder / collage and pen, 13,8 x 11,4 cm, Galerie Berinson, Berlin
- Paul Citroen**, *Komposition*, 1924, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 47 x 61 cm, Galerie Berinson, Berlin
- Dada-Almanach**, hg. von / edited by Richard Huelsenbeck, Berlin 1920, 18,5 x 13,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- Dadaisten gegen Weimar**, 06.02.1919, Papier, gedruckt / paper, printed, 23,5 x 20,5 cm, BG-HHC D 600/79, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- Dadameter**, *Die Schammade*, hg. von Max Ernst und Johannes Baargeld, Nr. 1, Köln 1920, Kunst- und Museumsbibliothek der Stadt Köln
- Dada-Sentenzen aus der Ersten Internationalen Dada-Messe**, Berlin 1920, moderne Nachdrucke, Archiv Ralph Jentsch, Berlin
- Das Gesicht der herrschenden Klasse: 55 politische Zeichnungen von George Grosz**, hg. von / edited by Julian Gumperz, Berlin 1921, 23,5 x 16 cm, Sammlung Wassermeyer
- Greta Deses**, *Dada*, 1967, Kurzfilm / short film, Autor / author: Marcel Janco, mit / with Gabrielle Buffet-Picabia, Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, Hans Richter
- Die freie Strasse**, „Präsident Baader“, Nr. 10, hg. von / edited by Johannes Baader, Berlin-Steglitz, Dezember / December 1918, Papier, gedruckt / paper, printed, 31,6 x 22,7 cm, BG-HHC 503/79, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- Otto Dix**, *Selbstbildnis im Unterstand*, 1916 (20.03.1916), Bleistift auf Feldpostkarte / pencil on field postcard, 14,2 x 9,2 cm, verso datiert / dated on the back: 20.III.; von fremder Hand / by someone else: „1917?"; bezeichnet von / inscribed by Helene Jakob: „Selbst“, Lorenz: WK 1.0.30, Kunstsammlung Gera
- Otto Dix**, *Laufgraben*, 1916 (22.3.1916), Bleistift auf Feldpostkarte / pencil on field postcard, 14,2 x 9,2 cm, Lorenz: WK 1.0.31, Kunstsammlung Gera
- Otto Dix**, *Straße*, 1919, Holzschnitt auf Kupferdruckpapier / woodcut on copperplate paper, Bildmaß / image: 24,1 x 17,7 cm, Blattmaß / sheet: 42,5 x 34,3 cm, unten Mitte bezeichnet / inscribed lower centre: „Straße“; signiert und datiert unten rechts / signed and dated lower right: „Dix 20“, Karsch 23, Kunstsammlung Gera
- Otto Dix**, *Fleischerladen*, 1920, Radierung, signiert, datiert, bezeichnet / etching, signed, dated, titled, Bildmaß / image: 29,5 x 25,8 cm, Blattmaß / sheet: 34,5 x 29,2 cm, Sammlung Karsch/Nierendorf
- Otto Dix**, *Streichholzhändler*, 1920, Radierung (KN + Ae) auf gelblichem Papier / etching (KN + Ae) on yellowish paper, Bildmaß / image: 25,9 x 30 cm, Blattmaß / sheet: 32 x 48,5 cm, nummeriert unten links / numbered lower left: 2/1; unten Mitte bezeichnet / inscribed lower centre: „Streichholzhändler“; signiert und datiert unten rechts / signed and dated lower right: „Dix 20“, Karsch: 11/II, Kunstsammlung Gera – Sammlung Niescher
- Otto Dix**, *Ohne Titel* / untitled (Bettlerin / beggar), Blatt 1 von 7 zu / sheet 1 of 7 from „Hunger. Hilfe von den Künstlern“, 1924, Offsetdruck nach Lithografie / offset printing based on lithography, Bildmaß / image: 28,7 x 18,7 cm, Blattmaß / sheet: 33,8 x 24 cm, LETTER Stiftung, Köln
- Otto Dix**, *Mahlzeit in der Sappe (Lorettohöhe)*, Blatt 1 von 7 der Mappe / sheet 1 of 7 from portfolio „Krieg“, 1924, Fotolithografie in Offsetdruck nach einer Radierung / photolithography in offset printing based on an etching, Bildmaß / image: 14,9 x 22 cm, Blattmaß / sheet: 24,1 x 35 cm, LETTER Stiftung, Köln
- Otto Dix**, *Der Krieg*, 50 Radierungen, Berlin 1924, gebunden / 50 etchings, bound, 24 Offsetdrucke nach den Originalen aus dem Radierwerk von Otto Dix / 24 offset prints based on the originals from Otto Dix's etching workshop, 26 x 18,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- Marcel Duchamp**, *Museum in a Box 1935–1968, de ou par Marcel Duchamp, ou Rose Sélavy (Boîte en valise)*, 37,5 x 37 x 7,5 cm, feste Kartonschachtel mit 80 dreidimensionalen Miniaturrepliken und Reproduktionen, hg. von Mathieu Mercier, 2. verb. Aufl. Köln 2020 / sturdy cardboard box containing 80 three-dimensional miniature replicas and reproductions, edited by Mathieu

- Mercier, 2nd revised edition, Cologne 2020, art book cologne, Köln
- Angelika Fick-Hoerle**, *Vogel (V)*, Linolschnitt zu einem Bilderbuch mit Alphabet / linocut for a picture book with alphabet, 40 x 29,5 cm, Verlag Stupid 1920, Auflage 50, Edition Kölnischer Kunstverein 1982, Nachlass Marta Hegemann
- Angelika Fick-Hoerle**, *Fisch (f)*, Linolschnitt zu einem Bilderbuch mit Alphabet / linocut for a picture book with alphabet, 40 x 29,5 cm, Verlag Stupid 1920, Auflage 50, Edition Kölnischer Kunstverein 1982, Nachlass Marta Hegemann
- Elsa von Freytag-Loringhoven**, *Mein Mund ist lüstern; I got lusting palate*, hg. von / edited by Irene Gammel, Berlin 2005, FrauenMediaTurm – Feministisches Archiv und Bibliothek
- Otto Griebel**, *Der Turm des Regenbogens*, 1920, Collage, 33,5 x 22,8 cm, Galerie Berinson, Berlin
- George Grosz**, *Schlachtfeld (Rückzugstrasse)*, 1915, Grafit und Kohle auf Papier / graphite and charcoal on paper, 28,5 x 21,1 cm, Sammlung Judin, Berlin
- George Grosz**, *Tote*, 1915, Grafit und Tusche auf Papier / graphite and ink on paper, 23,1 x 18,5 cm, Sammlung Judin, Berlin
- George Grosz**, *Deutschland, ein Wintermärchen*, 1917/18, moderne Rekonstruktion / modern reconstruction, ca. / c. 215 x 132 cm, Archiv Ralph Jentsch, Berlin
- George Grosz**, *Sumpflumen des Kapitalismus*, 1919, Tusche auf Papier / ink on paper, 50,7 x 35,5 cm, Sammlung Judin, Berlin
- George Grosz**, *Die Pleite*, Jg. 1, Nr. 5, 15. Dezember 1919 / Vol. 1, № 5, 15 December 1919, 47,5 x 32 cm, Sammlung Wassermeyer
- George Grosz**, *Brillantenschieber (Tatlinistischer Planriß: Brillantenschieber im Café Kaiserhof)*, 1920, Aquarell und Collage, mit Stempelsignatur / watercolour and collage, with stamp signature, 42 x 30 cm, Sammlung Karsch / Nierendorf
- George Grosz**, *Die Räuber*, Mappe mit Illustrationen / portfolio with illustrations, 1922/23, Deckblatt und 9 Blätter / a cover and 9 sheets, je / each 64 x 47,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- George Grosz**, *Ecce Homo*, Berlin 1923, (Vorzugsausgabe), Ausgabe D: 84 Zeichnungen und 18 Aquarelle / (special edition), Edition D: 84 drawings and 18 watercolours, 36 x 26 cm, Sammlung Wassermeyer
- George Grosz**, *Ohne Titel / untitled (Krieg / war)*, Blatt 2 von 7 der Mappe / sheet 2 of 7 from portfolio „Krieg“, 1924, Fotolithografie in Offsetdruck nach einer Zeichnung / photolithography in offset printing based on a drawing, Bildmaß / image: 22 x 17,7 cm, Blattmaß / sheet: 34,9 x 24 cm, LETTER Stiftung, Köln
- George Grosz**, *Ohne Titel / untitled (Hunger I)*, Blatt 2 von 7 zu / sheet 2 of 7 from „Hunger. Hilfe von den Künstlern“, 1924, Offsetdruck nach Lithografie / offset printing based on lithography, Bildmaß / image: 27,9 x 19,1 cm, Blattmaß / sheet: 34 x 24 cm, LETTER Stiftung, Köln
- George Grosz**, *Der Spießbürger*, ca. / c. 1928, Tusche, Aquarell und Gouache auf Papier / India ink, watercolour and gouache on paper, 59,2 x 45,4 cm, Sammlung Judin, Berlin
- George Grosz**, *Begräbnis III. Klasse – Ein Engelchen mehr, ein Rekrut weniger*, 1928, Tusche auf Papier / ink on paper, 60,1 x 46,1 cm, Sammlung Judin, Berlin
- George Grosz**, *Hintergrund. 17 Zeichnungen zur Aufführung des „Schwejk“ in der Piscatorbühne*, Berlin 1928, Folge von 17 Tafeln / 17 plates, 17 x 26,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- George Grosz**, *The Menace*, 1934, Aquarell auf Papier / watercolour on paper, 61 x 44,5 cm, Sammlung Judin, Berlin
- George Grosz**, *Siegfried Hitler*, 1935, Tusche auf Papier / ink on paper, 49,5 x 63,2 cm, Sammlung Judin, Berlin
- George Grosz** und / and **John Heartfield**, *Der wildgewordene Spiesser Heartfield*, 1920, elektromechanische Tatlin-Plastik, moderne Rekonstruktion / electromechanical tatlin sculpture, modern reconstruction, ca. / c. 40 x 30 x 150 cm, Archiv Ralph Jentsch, Berlin
- John Heartfield**, *Jedermann sein eigner Fußball*, Jg. 1, Nr. 1, 15. Februar 1919 / Vol. 1, № 1, 15 February 1919, Berlin / Leipzig, 43 x 29 cm, Sammlung Wassermeyer
- John Heartfield**, *Der DADA 3*, 1920, Buchdruck, Broschur / letterpress, brochure, 23 x 15,5 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv. JH 1459
- John Heartfield**, *Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech*, Fotomontage aus / photo montage from *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)*, Jg. XI, Nr. 29, 17. Juli 1932 / Vol. XI, № 29, 17 July 1932, Kupfertiefdruck / copperplate engraving, 38 x 27 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv. JH 2261
- John Heartfield**, *Göring, der Henker des Dritten Reichs*, Fotomontage in / photo montage in *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung (AIZ)*, Jg. XII, Nr. 36, 14. September 1933 / Vol. XII, № 36, 14 September 1933, Kupfertiefdruck / copperplate engraving, 38 x 27 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv. JH 1261
- John Heartfield**, *Der alte Wahlspruch im „neuen“ Reich: Blut und Eisen*, Originalmontage für / original montage for *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)*, Jg. XIII, Nr. 10, 1934 / Vol. XIII, № 10, 1934, Fotomontage, Silbergelatineabzug, Spritzretusche, Pinselretusche / photomontage, silver gelatine print, spray retouching, brush retouching, 37,2 x 32,5 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv. JH 504
- John Heartfield**, *Das tausendjährige Reich*, Blatt aus / sheet from *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (AIZ)*, Jg. XIII, Nr. 38, 20. September 1934 / Vol. XIII, № 38, 20 September 1934, Kupfertiefdruck / copperplate engraving, 38 x 26,5 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv. JH 87
- John Heartfield**, *Krieg und Leichen immer noch Hoffnung der Reichen*, 1933/1953, Plakat / poster, 83 x 118 cm, Galerie Berinson, Berlin

- John Heartfield**, *Zur Gründung der Staatskirche. Das Kreuz war noch nicht schwer genug*, 1933, Silbergelatineabzug um 1964 / silver gelatin print around 1964, 86,5 x 72,5 x 3 cm, Galerie Berinson, Berlin
- John Heartfield**, *Porträt des Propagandada Marshall G. Grosz*, 1919/20, moderne Rekonstruktion / modern reconstruction, 175,5 x 86 cm, BG-Ar 261308, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- John Heartfield**, *Porträt des Monteurdada John Heartfield*, 1919/20, moderne Rekonstruktion / modern reconstruction, 175,5 x 86 cm, BG-Ar 207659, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- John Heartfield** und / and **Rudolf Schlichter**, *Preußischer Erzengel*, 1920, moderne Rekonstruktion / modern reconstruction, ca. / c. 50 x 60 x 180 cm, Archiv Ralph Jentsch, Berlin
- Emmy Hennings**, *Gefängnis*, Berlin 1919, ca. / c. 19 x 13 cm, Antiquariat Günter Linke, Berlin
- Marta Hegemann**, *Ohne Titel* / untitled (Tänzerinnen bei Nacht / dancers in the night), 1917, Linoldruck auf Büttchen / linocut on handmade paper, ca. / c. 14 x 14 cm, Nachlass Marta Hegemann
- Marta Hegemann**, *Leuchtschiff*, 1926, Aquarell auf Bleistift / watercolour on pencil, 29 x 23 cm, Nachlass Marta Hegemann
- Marta Hegemann**, *Hausboot*, 1926, Aquarell auf Tusche / watercolour on ink, 22,5 x 27 cm, Nachlass Marta Hegemann
- Marta Hegemann**, *Ohne Titel* (Handzahn), undatiert (1920er-Jahre) / untitled (tame), undated (1920s), Bleistiftzeichnung / pencil drawing, 25 x 20 cm, Nachlass Marta Hegemann
- Hannah Höch**, *Weißer Wolke*, 1916, Collage, signiert, datiert, bezeichnet / collage, signed, dated, titled, 14,2 x 13,5 cm, Sammlung Karsch/Nierendorf
- Hannah Höch**, *Ertüchtigung*, 1925, Collage, signiert, datiert, bezeichnet / collage, signed, dated, titled, 28 x 18,7 cm, Sammlung Karsch/Nierendorf
- Hannah Höch**, fotografisches Selbstporträt / photographic self portrait, 1929, Vintage Print, 11,6 x 8,8 cm, Galerie Berinson, Berlin
- Heinrich Hoerle**, *Krüppel*, 1920, Mappe mit 13 Lithografien sowie 1 Handzeichnung auf Mappenvorderdeckel / folder containing 13 lithographs and 1 hand drawing on the front cover of the folder, Mappe / folder: 64,5 x 49,6 cm, Blätter / sheets: 59 x 46,2 cm, LETTER Stiftung, Köln
- Heinrich Hoerle**, „Krüppel“, 1931/32, Bleistift auf Transparentpapier / pencil on tracing paper, 106 x 35,5 cm, Galerie Berinson, Berlin
- Lothar Homeyer**, *Gebetsmühle für Anna Blume (Schwitters gewidmet)*, ca. / c. 1920, Tuschefederzeichnung / pen and ink drawing, 33 x 21 cm, Galerie Berinson, Berlin
- Richard Huelsenbeck**, *Verwandlungen*, München 1918, 19,5 x 13 cm, Sammlung Wassermeyer
- Richard Huelsenbeck**, *En avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus*, Hannover/Leipzig 1920, 23,5 x 15,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- Richard Huelsenbeck**, *Doctor Billig am Ende*, München 1921, mit 8 Zeichnungen von / with 8 drawings by George Grosz, 25 x 19 cm, Bürgerstiftung für verfolgte Künste, Solingen
- Franz Jung**, *Proletarier*, Berlin 1921, 18,5 x 12,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- Franz Jung**, *Arbeitsfriede*, illustriert von / illustrated by George Grosz, Die Rote Romanserie Bd. / Vol. 4, Berlin 1922, 19 x 13 cm, Bürgerstiftung für verfolgte Künste, Solingen
- Franz Jung**, *Hausierer*, Berlin 1931, 19,5 x 13 cm, Bürgerstiftung für verfolgte Künste, Solingen
- Kleine revolutionäre Bibliothek**, Bd. / Vol. 10: *Abrechnung folgt!*, 57 politische Zeichnungen mit Signatur Grosz / 57 political drawings with signature by Grosz, Berlin 1923, 28 x 20 cm, Sammlung Wassermeyer
- Walter Mehring**, *Das politische Cabaret. Chansons Songs Couplets*, Dresden 1920, 18 x 14,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- Walter Mehring**, *Wedding-Montmarte in zehn Chansons*, Berlin 1922, 17,5 x 12,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- Walter Mehring**, *Nazi-Führer sehen Dich an. 33 Biographien aus dem Dritten Reich*, Paris 1934, Sammlung Wassermeyer
- Hans Richter**, Studie zu dem Buch von Emmy Hennings *Gefängnis* / study for Emmy Henning's book *Gefängnis*, 1917, Bleistift auf Papier / pencil on paper, 27,7 x 22 cm, Galerie Berinson, Berlin
- Christian Schad**, *Analyse babylonienne*, 1918, Originalholzschnitt auf Maschinenpapier / original woodcut on machine paper, Bildmaß / image: 12,9 x 8 cm, Blattmaß / sheet: 23 x 15,9 cm, von Christian Schad unten links betitelt und unten rechts voll signiert / titled by Christian Schad at the bottom left and fully signed at the bottom right, Antiquariat Günter Linke, Berlin
- Christian Schad**, *Porträt des Dr. Serner*, 1921, Lithografie / lithography, 30 x 22,5 cm, Galerie Berinson, Berlin
- Rudolf Schlichter**, *Schlachtfeld*, Blatt 6 von 7 aus der Mappe / sheet 6 of 7 from portfolio „Krieg“, 1924, Fotolithografie in Offsetdruck nach einer Zeichnung / photolithography in offset printing based on a drawing, Bildmaß / image: 22 x 18,4 cm, Blattmaß / sheet: 35 x 23,9 cm, LETTER Stiftung, Köln
- Georg Scholz**, *Wucherbauernfamilie*, 1920, Originallithografie auf faserigem, chamoisfarbenem Büttchen / original lithograph on fibrous, chamois-coloured handmade paper, Bildmaß / image: 26,8 x 36 cm, Blattmaß / sheet: 40,5 x 51,8 cm, am rechten unteren Bildrand vom Künstler voll signiert und auf 1920 datiert, links als Probedruck bezeichnet / fully signed by the artist and dated 1920 on the lower right edge of the image, marked as a proof print on the left, Antiquariat Günter Linke, Berlin

- Georg Scholz**, *Apotheose des Kriegervereins*, 1921/22, Lithografie / lithography, 40,2 x 29,8 cm, Galerie Berinson, Berlin
- Erwin Schulhoff**, *Symphonia germanica*, 1919, moderne Interpretation / modern interpretation by Ebony Band Amsterdam 2020
- Erwin Schulhoff**, *Symphonia germanica*, 1919, Partitur / score, Ebony Band Edition, Amsterdam 2020
- Kurt Schwitters**, *Die Kathedrale*, Hannover 1920, 8 Lithografien / lithographies, 22,5 x 14,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- Kurt Schwitters**, *Anna Blume*, Hannover 1922, 18,5 x 12,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- Kurt Schwitters**, *Memoiren Anna Blumes in Bleie*, Freiburg 1922, 18,5 x 11,5 cm, Sammlung Wassermeyer
- Kurt Schwitters**, Ohne Titel / untitled (Scheveningen-Voorburg), 1926, Merzzeichnung, Collage, verschiedene Papiere und Stoff auf leichtem Karton, auf Unterlagekarton montiert / Merz drawing, collage, various papers and fabric on light cardboard, mounted on backing cardboard, 14,7 x 11,2 cm, unten links auf dem Unterlagekarton mit Bleistift signiert und datiert / signed and dated in pencil lower left on the backing cardboard, Antiquariat Günter Linke, Berlin
- Kurt Schwitters**, *Ursonate (Auszug / excerpt)*, Aufnahme vom 05.05.1932 im SDR / recorded on 05.05.1932 on the SDR, Schellackplatten im Nachlass / shellac records from the estate, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung
- Robert Sennecke**, Ohne Titel / untitled (*Erste Internationale Dada-Messe*), Berlin 1920, Faksimile, Inkjetdruck / facsimile, inkjetprint, 11,9 x 16,5 cm, BG-FS 077/94,1 (Faksimile 1), Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- Robert Sennecke**, Ohne Titel / untitled (*Erste Internationale Dada-Messe*), Berlin 1920, Faksimile, Inkjetdruck / facsimile, inkjetprint, 11,9 x 16,5 cm, BG-FS 077/94,3 (Faksimile 1), Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- Robert Sennecke**, *Erste Internationale Dada-Messe*, Wand mit Werken von / wall with works by John Heartfield, Berlin 1920, Faksimile, Inkjetdruck / facsimile, inkjetprint, 16,5 x 11,9 cm, BG-FS 077/94,2 (Faksimile 1), Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- Robert Sennecke**, Hannah Höch und / and Raoul Hausmann auf der / at *Erste Internationale Dada-Messe*, Berlin 1920, 16,5 x 11,9 cm, BG-FS 077/94,4, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- Walter Serner**, *Letzte Lockerung*, Berlin (1918) 1927, 18,5 x 12 cm, Sammlung Wassermeyer
- Sophie Taeuber-Arp**, *König Hirsch: Wachen*, 1918, Holz, Metall / wood, metal, 56 x 18 x 18 cm, Kopie von / copy by Hans Keller, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1981, Zürcher Hochschule der Künste, Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung
- Sophie Taeuber-Arp**, *König Hirsch: Taburett*, 1918, Holz, Acryltiefgrund, Textil / wood, acrylic deep primer, textile, 14,8 x 16,8 x 16,8 cm, Kopie von / copy by Bietenholz + Co AG, Holz- Kunststoffwarenfabrik, Pfäffikon, Drechslerei Germann, Wallisellen, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Atelier für Textilrestaurierung, 1989, Zürcher Hochschule der Künste, Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung
- Sophie Taeuber-Arp**, *König Hirsch: König Deramo*, 1918, Holz, Metall / wood, metal, 58,5 x 14 x 10 cm, Kopie von / copy by Mel Myland, Sabine Gysin 1993, Theater Stadelhofen, Zürich, Mario Beretta, Zürcher Hochschule der Künste, Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung
- Sophie Taeuber-Arp**, *König Hirsch: Hirsch*, 1918, Holz, Acrylfarbe, Metall / wood, acrylic paint, metal, 56 x 18 x 18 cm, Kopie von / copy by Hannes Piringner, Mel Myland, Andy Stokes 2018/19, Zürcher Hochschule der Künste, Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung
- Kurt Tucholsky**, *Deutschland, Deutschland über alles*. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen, montiert von John Heartfield / a picture book by Kurt Tucholsky and many photographers, assembled by John Heartfield, Berlin 1929, 24 x 19 cm, Bürgerstiftung für verfolgte Künste, Solingen
- Tristan Tzara**, **Richard Huelsenbeck**, **Marcel Janco**, *L'amiral cherche une maison a louer*, aufgeführt im Cabaret Voltaire, 31.03.1916, Simultangedicht auf Deutsch, Englisch und Französisch, moderne Interpretation / simultaneous poem in German, English and French, modern interpretation 1975, LTM Records
- Unbekannter Fotograf / unknown photographer**, Hannah Höch mit Dada-Puppen in Berlin / Hannah Höch with Dada-dolls in Berlin, 1920, Silbergelatinepapier / silver gelatin paper, Bildmaß / image: 13,9 x 10,5 cm, Blattmaß / sheet: 16 x 11,6 cm, BG-HHC F 3/79, Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- Unbekannter Fotograf / unknown photographer** (Photothek, Berlin), *Das große Plasto-Dio-Dada-Drama: Deutschlands Größe und Untergang durch Lehrer Hagedorf oder Die phantastische Lebensgeschichte des Oberdada*, 1920, Faksimile, Inkjetdruck / facsimile, inkjetprint, 16,3 x 11,7 cm, BG-FS 008/08 (Faksimile), Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
- Unbekannter Fotograf / unknown photographer**, Emmy Hennings-Ball, o. J. / n. d., Vintage Print, 17 x 12,5 cm, Galerie Berinson, Berlin
- „Und sie bewegt sich doch!“ Freie Deutsche Dichtung**, hg. von / edited by Verlag Freie Deutsche Jugend, Umschlag von / cover by John Heartfield, London 1941, 18,5 x 12,5 cm, Bürgerstiftung für verfolgte Künste, Solingen

# Impressum **Colophon**

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung /  
This book is published on the occasion of the exhibition

**„Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf!“ – Dada als politische Kunst  
zwischen den Weltkriegen / “Unlock your heads at last!” –  
Dada as political art between the World Wars**

**9.5. – 13.9.2026**

Zentrum für verfolgte Künste / Center for Persecuted Arts

**Zentrum für verfolgte Künste**    **Center for Persecuted Arts**

Direktor / Director  
**Dr. Jürgen Joseph Kaumkötter**

Kuratorin / Curator  
**Dr. Katharina Günther**

Bildung, Öffentlichkeitsarbeit /  
Education, public relations  
**Daniela Tobias**

Wissenschaftliche Mitarbeiterin /  
Research assistant  
**Dorothea Csitneki**

Forschungsvolontariat Kunstmuseen NRW  
**Charlotte Cremer**

Verwaltungsleitung / Head of administration  
**Anna Schröfel**

Assistenz der Geschäftsführung /  
Assistant to the manager  
**Lea Saenz-Achalhi**

Ausstellungstechnik / Exhibition technicians  
**Michael Albers**  
**Sebastian Quitmann**  
**Wulf Tieck**

Kuratorin der Ausstellung und Herausgeberin  
des Katalogs / Curator of the exhibition  
and editor of the catalogue  
**Dr. Katharina Günther**

Autorinnen der Textbeiträge /  
Authors of the catalogue texts  
**Prof. Dr. Hanne Bergius**  
**Dr. Lucy Byford**  
**Dr. Katharina Günther**  
**Dr. Agathe Mareuge**

Kataloggestaltung / Catalogue design  
**Timon Wißfeld**

Lektorat / Copyediting  
**Susanne Ibsch, Leipzig**

Englische Übersetzungen / English translations  
**Raaf van der Smaan**

Projektmanagement Hirmer Verlag /  
Project management Hirmer Publishers  
**Jutta Allekotte**  
**Katja Durchholz**

Produktion / Production  
**Katja Durchholz**

Papier / Paper  
**150 g Gardamatt Art**



Schriften / Typefaces  
**Arno Pro, TT Hoves, Gothic Nesbitt, Antique7,  
ClarendonExtraCond, Futura PT Cond, Cheltenham**

Druck und Bindung / Printing and binding  
**Printer Trento S.p.a., Trento**

Printed in Italy

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar. / Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available online at <https://www.dnb.de>.

Dieses Werk einschließlich seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Untersagt ist die automatisierte Analyse von einzelnen oder mehreren digitalen oder digitalisierten Werken, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen zu gewinnen (Text- und Data-Mining, § 44b UrhG). / All rights reserved. The automated analysis of individual or multiple digital or digitized works for the purpose of obtaining information, in particular about patterns, trends, and correlations, is prohibited (German Copyright Act § 44b: Text and Data Mining).

ISBN 978-3-7774-4732-2

#### **HIRMER VERLAG**

Geschäftsführerin / Managing Director:  
Kerstin Ludolph  
Bayerstraße 57–59  
80335 München / Munich

[www.hirmerverlag.de](http://www.hirmerverlag.de)  
[www.hirmerpublishers.com](http://www.hirmerpublishers.com)  
[www.hirmerpublishers.co.uk](http://www.hirmerpublishers.co.uk)

Unterstützt wurden Ausstellung und Buch durch /  
Exhibition and catalogue were sponsored by



Kunststiftung  
NRW

Besonderer Dank gilt den Leihgebern und Förderern dieser Ausstellung / We would like to thank our lenders and sponsors.

© 2026 Zentrum für verfolgte Künste, Solingen, Hirmer Verlag GmbH, München / Munich, und die Autoren / and the authors

© VG Bild-Kunst, Bonn 2026 für die Künstler:innen / for the artists Paul Citroen, Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Thomas Hirschhorn, Hannah Höch, Marcel Janco und Christian Schad

Die Geltendmachung der Ansprüche gem. § 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/ Bestandswerke erfolgt durch die VG Bild-Kunst. / Copyright claims for the illustration of exhibits/collection works according to § 60h UrhG is handled via the VG Bild-Kunst.

Trotz sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber:innen ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten. / We have made every effort to identify copyright holders. Any copyright owner who has been inadvertently overlooked is asked to contact the publisher. Justified claims will be settled in accordance with the customary agreements.

Das Zentrum für verfolgte Künste ist Teil des LVR-Netzwerks Kulturelles Erbe. / The Center for Persecuted Arts is part of the LVR Network Cultural Heritage.



Solingen